

Im "Bach-Jahr" folgerichtig unter dem Thema "Bach und Šostakovič" stand das neunte Symposion der Schostakowitsch-Gesellschaft Berlin in Zusammenarbeit mit der Musikakademie Rheinsberg – der russische Komponist war ein begeisterter Bachspieler, nutzte alle erdenklichen kontrapunktischen Formen in seiner Experimentaloper *Die Nase* (1927) nach Gogol' und setzte in seinen *24 Präludien und Fugen* 1950–51 die Idee von Bachs *Wohltemperiertem Klavier* bewusst fort. In der Sowjetunion durch die Musikbeschlüsse des ZK der KPdSU 1948 als "Volksfeind" verfermt, nach außen aber gern als internationale Persönlichkeit präsentiert, nahm er 1950 als Juror und Solist an jenem Leipziger Bachfest teil, das nach dem Willen der DDR-Führung den "kirchlichen Bach" zu einem "kämpferischen Humanisten" umrüsten sollte – die Intrigengeschichte dieses Vorhabens hatten Christiane Gojowy und der unterzeichnete Verfasser aus den Kulturbund-Akten im Bundesarchiv Berlin in einer Dokumentation für dieses Symposion erschlossen.

Eine Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft hatte es dieses Jahr ermöglicht, dass fünf russische und ukrainische führende Vertreter der Schostakowitsch- und Avantgardeforschung mit ihren deutschen Kollegen in Dialog treten konnten. Das Thema "Šostakovič und Bach" erfuhr dabei seine natürliche Ausweitung auf Phänomene des Neoklassizismus und des Neobarock im 20. Jahrhundert. Friedbert Streller, Dresden, stellte Schostakowitschs Adaption Bachscher Themen und Formen unter die Frage "Neoklassizismus oder verordneter Traditionsbezug?" Sebastian Klemm, Freiburg, ging mit seinem Referat "Dimensionen der Erinnerung. Zur Frage der Verwendung musikalischer Artefacta bei Bach und Šostakovič" auf jenes "Parodieverfahren" ein, mit dem Bach komponiertes Material durch geeignete Neutextierungen der Vergänglichkeit entriss, sowie auf die bedeutsamen Fremd- und Selbstzitate bei Šostakovič. Gottfried Eberle, Berlin, untersuchte die Motive "B-a-c-h" und "D-Es-c-h" (als "D. Sch"ostakowitschs Ideogramm) als bedeutsame musikalische Symbole in der Musik Alfred Schnittkes. Eckart Kröplin, Dresden, verfolgte die Spuren Bachs in der Musik des 20. Jahrhunderts

von Strawinsky und Schönberg bis zu Šostakovič und Sofia Gubajdulina.

Vom Verfasser knüpfte das Referat "B-a-c-h, Neobarock und Neuklassizismus in der russischen Musik" in den 20er Jahren an, die Stil und Ästhetik Šostakovičs formten, im Seitenblick auch auf andere zeitgenössische Ausprägungen bei Nikolaj Roslavec, Arthur Lourié und später bei Jurij Bucko. Tamara Levaja, Nižnij Novgorod, wies in ihrem Referat "Neobarock und Absurdes – nochmals zur Oper *Die Nase*" darauf hin, dass Šostakovičs Barocktechniken nicht lediglich Stilimitationen seien, sondern im Kontext der zeitgenössischen "Realkunst"-Ästhetik bei Daniil Charms und den Dichtern des "OBERIU" stünden. Jelena Poldjaeva, Moskau, trug aus einer vorbereiteten Buchveröffentlichung ein Kapitel "Bach im Stalinismus" vor.

Corinna Schreieck, Mannheim, untersuchte die typischen Motive des "Abschieds bei Šostakovič und Gustav Mahler", Valentina Silant'eva, Literaturwissenschaftlerin an der Universität Odessa, verglich Šostakovič und Anton Čechov als "Ideale der russischen Intelligenz" in ihren vielfach gemeinsamen und ähnlichen künstlerischen Äußerungen. Elena Markova, Musikwissenschaftlerin am Odessaer Konservatorium, verfolgte das eigentümliche nichtsinfonische, willkürliche und vom Komponisten so benannte "Spielzeugkistenprinzip" im Zusammenwirken von Wort und Musik bei Šostakovič. Neben ihrem Beitrag "Šostakovič und Bach" oblag der Šostakovič-Biografin Sofia Chentova, St. Petersburg, Verfasserin einer vierbändigen Biografie und zahlloser Einzelstudien, das Schlusswort.